De Nueva España a México

El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)

Editado por Javier Marín-López

Universidad Internacional de Andalucía, 2020

El fenómeno de las conmemoraciones culturales siempre ha sido un terreno abonado para la producción cultural y artística del que se han valido los Estados para ofrecer interpretaciones legitimadoras e ideologizadas de la historia, articuladas en torno a las ideas de memoria, nación y progreso. El presente volumen, resultado de una triple conmemoración (el centenario de la Revolución Mexicana y la publicación de la primera historia de la música en México de Alba Herrera –1917–, por un lado; y la llegada del militar andaluz Francisco Hernández de Córdoba a la costa de la península del Yucatán –1517–, por otro), presenta una visión retrospectiva de la historia musical mexicana a lo largo de esas cuatro centurias. Frente a la rígida división cronológica impuesta por ciertas narrativas, se ofrece aquí una noción inclusiva, actual e informada del universo musical mexicano en toda su multiplicidad y riqueza de matices, integrando las épocas colonial e independiente como lo que realmente son: partes constitutivas de la memoria musical, histórica, cultural y política del país, con las luces y las sombras propias de cualquier otro periodo.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020

De Nueva España a México

El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)

Editado por
Javier Marín-López

Universidad Internacional de Andalucía, 2020

EDITA: Universidad Internacional de Andalucía (2020)

Monasterio de Santa María de las Cuevas
Calle Américo Vespucio, 2
Isla de la Cartuja. 41092 Sevilla

Palacio de Jabalquinto
Plaza de Santa Cruz, s/n
Baeza 23440 Jaén

www.unia.es

COPYRIGHT:
De la presente edición: Universidad Internacional de Andalucía.
De los textos: los autores.
FECHA: 2020
ISBN: 978-84-7993-357-9
DEPOSITO LEGAL: SE 819-2020

COMITÉ CIENTÍFICO

Yael Bitrán Goren (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, México)

Walter Aaron Clark (Universidad de California, Riverside)

Drew Edward Davies (Universidad Northwestern, Evanston)

Lucero Enríquez Rubio (Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México)

Armando Gómez Rivas (Conservatorio Nacional de Música, México)

John Koegel (Universidad Estatal de California, Fullerton)

Ricardo Miranda (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, México)

Carmen Cecilia Piñero Gil (Comu*A*rte-Internacional)

Evguenia Roubina (Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México)

Carlos Villanueva Abelairas (Universidad de Santiago de Compostela)

COLABORAN

Sociedad Española de Musicología. Comisión de Trabajo "Música y Estudios Americanos" (MUSAM)

Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Humanidades y Facultad de Música

University of Massachusetts. Center for Mexican Studies UNAM-Boston

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM), Gobierno de México

Diputación Provincial de Jaén. Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza (FeMAUB)

Ministerio de Cultura y Deporte. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Gobierno de España

Todas las colaboraciones que integran el presente volumen han sido aceptadas tras ser sometidas a un proceso de evaluación por especialistas en las diferentes materias.

Ilustración de cubierta:
Miguel Cabrera (atrib.), *Escena galante con músicos*, *ca*. 1760, biombo, óleo sobre tela, colección particular en comodato con Fomento Cultural Banamex (México), detalle. Fotografía: Evguenia Roubina. Reproducida con autorización.

El editor no se hace responsable del contenido de los textos ni de la gestión de los derechos de las imágenes, responsabilidades exclusivas de cada autor.

ÍNDICE GENERAL

Lista de tablas 8
Lista de figuras 9
Lista de ejemplos musicales 15
Lista de anexos de los capítulos 17

PRÓLOGO

José Ignacio García Pérez
Rector de la Universidad Internacional de Andalucía 21

PRELUDIO

Javier Marín-López
El universo musical mexicano entre centenarios: una introducción 25

PRIMERA PARTE
México "de afuera" y "de dentro": la conformación de la cultura musical mexicana desde la Revolución hasta hoy

1. John Koegel
Mexican Music, Theater, and Circus at the Los Angeles Plaza, 1850-1900 35

2. Ricardo Miranda
Manuel M. Ponce y el apogeo de las "efusiones líricas" 121

3. Raúl Zambrano
Ponce y la invención del barroco 137

4. Eduardo Contreras Soto
Música y escena en las primeras décadas del siglo XX en México: vasos comunicantes entre lo académico y lo popular 155

5. Fernando Serrano Arias
El "Festival Beethoven" de 1920 en México. La crítica alrededor del primer concierto de la serie 165

6. Greta Perón Hernández
El *Sonido 13* de Julián Carrillo: controversias cubanas alrededor de una quimera 181

7. Leonora Saavedra
La sociología de la música de Otto Mayer-Serra 195

8. Alfonso Pérez Sánchez
Tessellata Tacambarensia n.º 3 de Gerhart Muench: la grabación sonora como referencia de la praxis interpretativa 215

9. Emilia Ismael-Simental
La economía social del historicismo musical y la política cultural en México 237

Universidad Internacional de Andalucía, 2020

SEGUNDA PARTE
Sueños rotos: del México insurgente (1810) al ocaso del Porfiriato (1910)

10. Carmen Cecilia Piñero Gil
Música, mujeres e identidad en el México decimonónico: un abanico por desplegar 251

11. Jesús Herrera
Himnos patrióticos hispanoamericanos publicados en Londres en 1825:
¿música transnacional? .. ..

21. Susana Sarfson
Otros contextos: nuevos datos biográficos de Roque Ceruti (¿*ca*. 1683?-1760) a partir de documentos conservados en el Archivo General de Indias ... 453

22. Lluís Bertran y Oriol Brugarolas
Música para el Nuevo Mundo: la circulación de cuerdas e instrumentos musicales entre Barcelona y Veracruz (1778-1821) ... 461

CUARTA PARTE
El universo musical colonial de los siglos xvi y xvii: entre mito e historia

23. Erika Salas Cassy
Testimonios iconográficos del ritual del Palo Volador en Nueva España: los grafitis del siglo XVI de Tepeapulco (Estado de Hidalgo) ... 483

24. Luísa Correia Castilho
Manuel Tavares en la Catedral de Puebla: análisis de su lección de difuntos *Parce mihi* ... 495

25. Gustavo Delgado Parra
"Y son muy elegantes las obras de este maestro": el *Tiento de quarto tono de medio registro de tiple* de Francisco Correa de Arauxo ... 511

26. Luisa Vilar-Payá
El ideario palafoxiano y la música de Juan Gutiérrez de Padilla: el salmo *Dixit Dominus* y el Credo de la misa *Ego flos campi* ... 543

27. Javier Marín-López y Raúl Zambrano: *¡Ay, qué dolor!* (1701) de Antonio de Salazar: contextos para un villancico barroco transcrito por Manuel M. Ponce ... 569

28. Leonardo J. Waisman
Subalternidad en músicas novohispanas: dos fragmentos ... 591

29. Lucero Enríquez Rubio
¿Dónde están los responsorios? ... 609

POSTLUDIO

30. Benjamín Juárez Echenique
Amor por México: E. Thomas Stanford (1929-2018), *in memoriam* ... 629

Resúmenes ... 657

Sobre los autores ... 685

Bibliografía ... 695

Universidad Internacional de Andalucía, 2020

27

¡Ay, qué dolor! (1701) de Antonio de Salazar: contextos para un villancico barroco transcrito por Manuel M. Ponce*

Javier Marín-López
Universidad de Jaén

Raúl Zambrano
Investigador independiente, Bruselas

En el Fondo Reservado de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México se encuentra la fotocopia de un manuscrito en cuya portada aparece el siguiente título: "Partitura de coros. / Ay! qué dolor. / (1701) / Antonio de Salazar / Transcribió el Maestro / Manuel M. Ponce"; a la portada le siguen cinco páginas numeradas con una versión a cinco voces (tiple, alto, dos bajos y una línea de acompañamiento) de un villancico[1]. Finalmente, después de la doble barra, el manuscrito tiene la firma del copista, un tal Pineda, sin fecha[2]. Gracias a la generosidad de Paolo Mello, coordinador del "Proyecto Editorial Manuel M. Ponce" de la Facultad de Música de la UNAM, quien nos hizo llegar una copia del material, esta obra pudo presentarse en el concierto inaugural del XXI Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza - FeMAUB (que dedicó su edición monográficamente a las músicas de México), por el Conjunto Vocal Virelay - Capilla de Música de la Catedral de Cádiz, el sábado 25 de noviembre de 2017, en la Basílica de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda (España)[3]. Probablemente se trató de su estreno español y europeo, pues

* Quisiéramos expresar nuestro agradecimiento a Paolo Mello, no solo por habernos facilitado la fotocopia de la transcripción del *¡Ay, qué dolor!* de Salazar en transcripción de Ponce (cuyo original fue consultado *in situ* por Javier Marín-López en octubre de 2000), sino por las múltiples informaciones y documentos que proporcionó para la comprensión de esta obra y su entorno. El maestro Mello es titular de la cátedra de piano en la Facultad de Música de la UNAM, así como coordinador y revisor general del "Proyecto Editorial Manuel M. Ponce" de la UNAM. Fue alumno de Pablo Castellanos –uno de los discípulos más cercanos a Manuel M. Ponce–. Su trabajo en torno a este autor desde 1963, así como su trato y convivencia con los personajes cercanos al compositor, lo convierten en uno de los académicos que más sabe hoy sobre Ponce y su contexto.

1 México, Biblioteca Cuicamatini, Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo Reservado, n.º 08-612450 DGPU- DBAI. UNAM.

2 Pineda era un conocido copista que trabajó durante muchos años en la Escuela Nacional de Música (ahora Facultad de Música de la UNAM), fundada en 1929, lo cual pudiera ubicar esta copia en los años en los que Ponce transitó por esta institución a partir de 1933 (de 1945 a 1946 llegó a ser director académico de la misma). A pesar de que el copista es recordado por varios músicos, nadie ha podido proporcionar su nombre de pila.

3 Concierto "Manuel de Falla y su visión de Tomás Luis de Victoria: el *Motu Proprio*, la reforma ceciliana y la vuelta a los polifonistas en España y México". Notas de Francisco Javier Orellana Vallejo. *México mestizo: el universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917). XXI Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza*. Javier Marín López y Virginia Sánchez López (eds.). Jaén, Diputación Provincial de Jaén y Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza, 2017, pp. 11-20.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020

consta al menos una interpretación moderna anterior en México[4]. El propósito de esta contribución es proporcionar un marco interpretativo que permita la comprensión de esta obra en su doble entorno: el original en el que fue concebida (esto es, la Nueva España virreinal de Antonio de Salazar) y el de su posible reutilización trescientos años más tarde, en el México posrevolucionario, merced a una inédita transcripción de Manuel M. Ponce (1882-1948) que se ofrece en el Anexo.

Uno de los condicionantes que afronta todo trabajo con el catálogo de Manuel M. Ponce es el manejo que se hizo de sus manuscritos entre 1966 –año de la muerte de Clementine [Clema] Maurel, esposa del compositor– y 1998, cuando el Archivo Ponce pasó al Fondo Reservado de la Biblioteca Cuicamatini de la Facultad de Música, donde ahora se conserva[5]. El pianista jalisciense Carlos Vázquez, responsable del acervo musical del compositor en ese periodo, no generó un catálogo de lo que en él había, ni guardó cuidado en mantener su unidad. En consecuencia, a las documentadas pérdidas históricas de manuscritos de Ponce (debido a complejas mudanzas o a los conflictos armados por los que tuvieron que transitar –la Revolución mexicana y sus secuelas, la Guerra Civil española o la Segunda Guerra Mundial–) se agregan las pérdidas indocumentadas por la inexistencia de un uso controlado de sus manuscritos. No se sabe dónde está el original de esta copia hecha por Pineda, ni el original autógrafo de Ponce, si acaso existiera, de la transcripción de la pieza de Salazar. No obstante, esta fuente contiene la información suficiente para el propósito de ejercicio musical con el que fue concebida, y al no ser ni la obra original de Salazar, ni el manuscrito de Ponce, ni siquiera el original de la copia de Pineda, constituye el desdoblamiento de algo que tuvo su origen a principios del siglo XVIII y que llega a nosotros en un reflejo multiplicado. Una obra de Salazar desconocida de la que solamente nos queda una fotocopia lejana. Hacer el camino de regreso al imaginar la fuente de la fuente que tenemos, nos permite comprender lo que significaba, todavía a inicios del siglo XX, la música de las capillas virreinales en un México que no había terminado de definir la identidad cultural de su Estado moderno.

A pesar de provenir de una familia profundamente religiosa y de ser una persona de profesión católica, Manuel M. Ponce no cuenta con una significativa producción de música religiosa; una revisión de su catálogo muestra que son, en realidad, muy pocas las obras que destinó a esta devoción[6]. No obstante, no podemos ignorar la importancia que tuvo la práctica y el legado musical religioso en el origen de su vida musical, según detalla Ricardo Miranda:

> Ponce encontró en la práctica musical de la Iglesia un sendero natural y propicio para desarrollar su vocación artística. Además su hermano Antonio –tercero de la familia – tomó los hábitos y se convirtió en ministro del Templo de San Diego, en Aguascalientes. La trayectoria eclesiástica de Antonio incidió involuntariamente en la

[4] La otra interpretación moderna registrada de esta obra es la realizada el 20 de enero de 2004, en el marco del Festival Manuel M. Ponce, en el Auditorio Silvestre Revueltas del Conservatorio Nacional de Música, por el Coro del CNM con el Maestro José Suárez al órgano y bajo la dirección de David L. Arontes Reyes. Agradecemos a Paolo Mello el habernos compartido el programa de mano.

[5] Mello, Paolo. "Proyecto Editorial Manuel M. Ponce. Escuela Nacional de Música, UNAM". *Revista Digital Universitaria*, 7, 2 (2006), <http://www.revista.unam.mx/vol.7/num2/art14/int14.htm> [consulta 24-09-2018].

[6] Entre los pocos ejemplos hoy conservados de su catálogo de música vocal religiosa figuran los siguientes, por orden cronológico (entre corchetes se indica la numeración de cada pieza en Barrón Corvera, Jorge. *Manuel María Ponce: A Bio-Bibliography* [Bio-Bibliographies in Music, 95]. Westport, Praeger Publishers, 2004): *Pater noster* (voz y órgano), 1899 [W303]; *Bendita sea tu pureza* (4 voces mixtas y órgano), *ca.* 1905 según Barrón [W292], aunque la fecha del manuscrito autógrafo es 1906 (véase Ponce, Manuel M. *Bendita sea tu pureza.* Revisión y prefacio de Samuel Pascoe. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Escuela Nacional de Música [Edición especial Clema Ponce], 2003, p. 5); un motete a la Santísima Virgen *Ave Gratia Plena* (3 voces mixtas con órgano), *ca.* 1905 [W291]; *Himno Catequístico* (voz y piano), para el Primer Congreso Catequístico Diocesano de Aguascalientes, 1939 [W298]; *Alborada Guadalupana* (voz y órgano), fecha desconocida [W290]; y *Cancioncita a Nuestra Señora de Guadalupe* (voz y piano), 1948 [W189].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020

carrera de Manuel María, pues éste ingresó a dicho templo como niño de coro y comenzó desde ahí a escalar los puestos musicales de la parroquia, primero como ayudante del organista en 1895 y luego como organista titular desde 1898[7].

Esto, que constituye el inicio de una vida dedicada a la música, tiene un eco al final, en las últimas dos obras de Ponce, fechadas en 1948 y ambas con la impronta de la fe. Este credo era compartido con su confesor, el presbítero Antonio Brambila, a quien le escribe unas variaciones para guitarra sobre un tema que el sacerdote recordaba haber escuchado en Roma más de veinte años atrás, conocidas como *Variaciones sobre un tema de Cabezón*. La otra obra era la *Cancioncita a Nuestra Señora de Guadalupe*. Ahora, si bien es cierto que Ponce no es *per se* un autor de música religiosa, cabe señalar que las referencias al pasado constituyen uno de los elementos más significativos de su lenguaje; dicho en otras palabras, la construcción de su pensamiento moderno se basa en la asimilación de una amplia herencia pretérita a lo largo de toda su vida creativa. Ya fuera tomando como punto de partida un texto arcaico para un ciclo vocal, o elaborando en el piano preludios y fugas sobre temas de autores barrocos, en el dominio de estructuras canónicas con ensembles tradicionales, o en la recreación de los estilos barroco, clásico y romántico en la guitarra[8], el estilo antiguo y la evocación están presentes a lo largo de su catálogo. Como cualquier pianista formado en la tradición lisztiana[9], la transcripción forma parte del natural contacto con la música, muy en particular del repertorio popular que reelabora tanto en el piano como en ciclos de canciones. En la guitarra hay, por lo menos, dos ejemplos de transcripción: la *Grand Sonata a chitarra sola con accompagnamento di violino* de Niccolò Paganini y el *Preludio* de la primera Suite para violonchelo solo BWV 1007 de Johann Sebastian Bach. En ambas hay una "deformación" o un "agregado" musical que permite la mudanza al nuevo instrumento. No obstante, su factura sigue conservando –como en las otras transcripciones– el espíritu y la sonoridad del periodo que la alienta, y permite abrir una ventana hasta ahora desconocida en la faceta de Ponce como transcriptor de música colonial, pues su labor como recopilador y arreglista de música folklórica es ya conocida, aunque dista de estar estudiada en profundidad[10].

Pese a los esfuerzos de diversos investigadores, aún no ha sido posible esclarecer el origen peninsular o novohispano de Antonio de Salazar (*ca.* 1650-1715). Sí que constan evidencias de su condición seglar, de su ofrecimiento como bajonero a la Catedral de México a finales de 1672 (aunque no fue admitido), y su posterior desempeño, ya como maestro de capilla, en la Iglesia de Jesús Nazareno, anexa al Hospital del mismo nombre en la Ciudad de México (*ca.* 1675-1679), en la Catedral de Puebla (1679-1688) y, siguiendo el *cursus honorum* de la época, en la Metropolitana de México (1688-1715), donde desplegó una intensa labor organizativa, impulsó la instalación de un nuevo órgano y formó a la siguiente generación de músicos criollos, en la que destacó su pupilo y sucesor Manuel Sumaya[11].

---

[7] Miranda, Ricardo. *Manuel M. Ponce. Ensayo sobre su vida y obra*. México, CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 1998, p. 14.

[8] Véase la contribución de Raúl Zambrano en este mismo volumen.

[9] En 1906, Ponce permaneció un año en Berlín, donde fue discípulo de Martin Krause –el célebre alumno de Liszt Ferenc– y condiscípulo de Edwin Fischer en esta clase.

[10] Sordo Sodi, Carmen. "La labor de investigación folklórica de Manuel M. Ponce". *Heterofonía*, XV, 79 (octubre-diciembre 1982), pp. 36-39. La labor etnomusicológica de Ponce es igualmente ensalzada en Miranda, Ricardo. "Ponce Cuéllar. 3. Manuel María [Manuel M. Ponce]". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (dir.). 10 vols. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 8, pp. 883-891, p. 887.

[11] Véase una síntesis actualizada de la biografía de Salazar, acompañada de una antología documental, en Tello, Aurelio; Hurtado, Nelson; Morales Abril, Omar; y Pérez Ruiz, Bárbara. *Colección Sánchez Garza. Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano*. 2 vols. México, Secretaría de Cultura, ADABI e INBA, 2017, vol. 2, pp. 508-523.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020

Salazar fue también un prolífico compositor, si bien estamos bastante lejos de conocer siquiera una mínima parte de su producción. En un memorial autobiográfico fechado en 1710, el maestro afirmaba haber compuesto "misas, salmos, responsorios, motetes e himnos sin faltar a las anuales festividades de villancicos en que no bajaban de 70 cada un año"[12]. Ello indica que, solo en el terreno de sus obras en romance, y solo durante su magisterio en la Catedral de México, pudo componer cerca de 1900 obras. Esta elevada productividad, unida a su incontestable prestigio como compositor de la Catedral Metropolitana y el inmediato atractivo y funcionalidad de su obra, justifican su enorme difusión geográfica (en toda Nueva España, desde Durango hasta Guatemala), institucional (en catedrales, colegios, parroquias y conventos) y también cronológica (partes de su *Magnificat* a 5 se copiaron en Puebla el 12 de junio de 1875, apenas siete años antes del nacimiento de Ponce; Figura 27.1)[13]. Vemos, por tanto, que en el caso de Salazar casi se yuxtaponen en el tiempo dos prácticas culturales con muy distintas implicaciones en términos de recepción: por un lado, la pervivencia de su música en el marco consuetudinario de la liturgia catedralicia ordinaria, gracias a su vigencia funcional; por otro, su recuperación arqueológica como un repertorio "antiguo" en formato de concierto público (el denominado "concierto histórico"), entendido como una institución social donde la obra musical goza ya de autonomía estética y va característicamente asociada al uso de instrumentos anteriores al siglo XIX.

Figura 27.1: Antonio de Salazar, acompañamiento del *Magnificat* a 5, copiado en 1875. Puebla, Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla, Sección Música, leg. 131 (Foto: cortesía del INAH).

Aunque los textos y la música de los villancicos con frecuencia eran reutilizados (a veces durante largos períodos de tiempo y en lugares geográficamente distantes, merced a su constante circulación), la consideración del género era fundamentalmente efímera y estaba en permanente renovación, de ahí

[12] México, Archivo el Cabildo Catedral Metropolitano de México (en lo sucesivo ACCMM), Correspondencia, Libro 10, 10 de enero de 1710.

[13] Puebla, Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla, Sección Música, leg. 131 o AMVCCP.721, según la numeración de Tello, Aurelio; Franco, Dalila; y Maní Andrade, Abel. *Archivo Musical del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla. Catálogo y Apéndice documental de compositores novohispanos*. Puebla, CONACULTA, INBA y CECAP, 2015, p. 363.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020

que los cabildos no priorizasen su conservación con respecto a otros repertorios como el canto llano o la polifonía latina copiada en papeles sueltos o en libros de facistol, a veces en hojas de pergamino. Así, en un completo inventario musical que referencia los cientos de villancicos existentes en la catedral angelopolitana en 1718, Salazar –que había abandonado aquel templo en 1679– solo está representado con siete obras en castellano atribuidas nominalmente a él[14]; décadas más tarde, en 1770, otro inventario musical (en este caso de la Catedral de México), menciona apenas 38 villancicos de Salazar, Sumaya y otros autores que "no sirven de nada por antiguos, rotos e inútiles"[15]. Esta renta exigua (junto a otros testimonios documentales) evidencia que la conservación institucionalizada de los villancicos, como parte de la memoria musical de la catedral, no constituía una prioridad para las autoridades eclesiásticas de aquel tiempo.

Las huellas más patentes del cultivo del villancico por parte de Salazar lo constituyen el más de medio centenar de pliegos con las letras impresas de los villancicos, ubicados en bibliotecas de México y Estados Unidos[16]. Sin embargo, ni uno solo de ellos ofrece concordancias con este texto, del que Ponce solo transcribió el estribillo en hexasílabos (a excepción del primer verso) y la primera copla en heptasílabos (aunque el villancico tenía más coplas). Tampoco ninguno de las más de seis decenas de villancicos con música esparcidos en archivos de México y Guatemala concuerdan con *¡Ay, qué dolor!* Sin embargo, Aurelio Tello reportó que un anticuario de Lima tenía en su poder cuatro villancicos de Salazar, desconociéndose las circunstancias de su llegada hasta la capital peruana; uno de ellos ofrecía el mismo íncipit textual y fecha. Al comparar ambos manuscritos, queda claro que se trata del original perdido en el que se basó Ponce para su transcripción copiada por Pineda[17].

Aunque la transcripción de Ponce no precisa la advocación de este villancico, esta sí figura en la portada del manuscrito de 1701 ("S^{n} P^{o}": San Pedro) y, por otro lado, es claramente deducible por el contenido del texto, en el que se representa un episodio evangélico poco conocido de la vida del destacado discípulo de Jesús: su crucifixión[18]. El texto juega retóricamente al contraste entre el dolor y el amor, y potencia el contenido expresivo del primer verso mediante el uso de la interjección "ay".

¡Ay, qué dolor!
que a Pedro castiga
por amante el rigor.

[14] Puebla, Archivo Histórico del Venerable Cabildo Metropolitano de Puebla, Sección Música, leg. 130, 20 de junio de 1718 (*olim* L. 4, C.ª 1, n.º 32); véase Marín López, Javier. "El villancico religioso en la Puebla de entre siglos (XVII-XVIII): algunas consideraciones litúrgico-formales". *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)* [Iberian Early Music Studies, 3; Colección Estudios de Literatura, 133]. Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín López (eds.). Kassel, Reichenberger, 2019, pp. 259-289, p. 268.

[15] ACCMM, Archivo de Música, leg. D [AM1593], "Inventario de la música que está a mi cargo", elaborado por Mateo Tollis de la Roca, *ca.* 1770-74 (¿1773?), s.p.

[16] Base de datos de pliegos de villancicos novohispanos elaborada por Javier Marín-López.

[17] Aurelio Tello dio noticia de la localización de la obra en estos términos: "Se hallan en Lima, en una colección privada, los villancicos a San Pedro *Que bien que navega* de 1697, *Ay qué dolor* de 1701, *Deja Pedro las redes* de 1703 y la jácara de Navidad *Quién me la lleva* de 1702"; Tello, A.; Hurtado, N.; Morales Abril, O.; y Pérez Ruiz, B. *Colección Sánchez Garza*, vol. 2, p. 504, nota 1057. Agradecemos enormemente a Aurelio Tello el envío de una copia digitalizada del villancico limeño, que nos ha permitido establecer la concordancia con la transcripción ponciana y determinar que el manuscrito original de 1701 fue copiado por el mismo amanuense que copió los villancicos de Salazar conservados en el Fondo Estrada de la Catedral de México.

[18] Las dos formas más frecuentes de representar a Pedro en los textos de los villancicos son, por un lado, como sufridor arrepentido tras haber negado tres veces a su maestro en su último día de vida, y como representante de la Iglesia militante y triunfante, en forma de pescador. Véase Davies, Drew Edward. "St. Peter and the Triumph of the Church in Music from New Spain". *Sanctorum*, 6 (2009), pp. 67-89.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020

Copla
A la fuerza del amor
a violencia del amor,
no sufría el no morir,
como murió el Redentor[19].

Cabe señalar que los villancicos a San Pedro, cantados en los maitines primeros de su día grande, el 29 de junio, constituyen un aspecto distintivo de la tradición devocional de la Catedral de México, donde se establecieron temprana y solemnemente, en 1636, gracias a la fundación votiva del racionero vizcaíno, protonotario apostólico y consultor del Santo Oficio Antonio de Esquivel Castañeda (†1667). En su solicitud de dotación, Esquivel expresaba su devoción particular hacia el príncipe de los apóstoles y el deseo de que su festividad se solemnizase con la debida pompa y lucimiento; para ello establecía, entre otras cosas, la presencia de "chanzonetas y canciones al modo que se acostumbran la noche de Navidad"[20], asignando un salario de 50 pesos a distribuir entre el maestro de capilla (10 pesos), por la composición de los villancicos, y los músicos de la capilla de música (los 40 restantes) por su interpretación (y ensayo[21]); este capítulo de gasto constituía un cuarto del monto total entonces previsto en la fundación: 200 pesos[22]. El resto se destinaba a sufragar un pomposo aparato festivo que involucraba a buena parte del personal catedralicio e incluía repiques de campanas al medio día, vísperas y procesión, trompetas, luminarias y artificios de pólvora (Figura 27.2).

Como era costumbre, los villancicos de maitines se interpretaban en la tarde anterior al día del santo, proponiendo el fundador que comenzasen a partir de las 9. Además de los villancicos de maitines, el aniversario incluía, el mismo día de San Pedro, una procesión con estación en la capilla del santo que salía fuera de la catedral, sermón y misa solemne en polifonía a la hora conventual (tras la hora de prima) y, tras ella, un responso a su memoria y doble repique de campanas, todo ello con nutrida asistencia de autoridades y comunidades religiosas. A mayor abundamiento, Esquivel se comprometía a costear la copia de un libro con las "antífonas particulares y entonaciones de salmos de maitines y laudes, y de lo demás que hubiese particular en este rezado que no se pueda tomar del rezado común"[23]. Esta generosa fundación fue perpetuada en el tiempo por el maestrescuela Simón Esteban Beltrán de Alzate (1620-1670)[24]. Gracias a él, Salazar pudo poner en metro músico muchos versos poéticos destinados al santo, haciendo que el día de San Pedro fuese una de las más solemnes festividades del

[19] El original conservado en Lima incorpora tres coplas adicionales, así como variantes en la escritura de determinadas palabras con respecto a la versión que Ponce ofrece de la primera copla, arriba transcrita. La transcripción modernizada del original es como sigue: 1.ª "A la fuerza del amar / a violencias del amor / no sufría el morir / como murió el Redentor"; 2.ª "Llegó la hora en que arder / se vio el último dolor / cesando en el respirar / quien respiró con fervor"; 3.ª "Murió Pedro y al cesar / su vida hizo al rigor / amor y al padecer / vínculo de su primor". 4.ª "En la cruz quiso quitar / su vida el tirano error / pero Pedro al expirar / se la entregó a su Señor".

[20] ACCMM, Aniversarios, Libro 2, "Diversas fundaciones de misas y aniversarios que se celebran en esta Santa Iglesia Catedral en el mes de julio, coordinadas este año de 1739 en 102 fs.", fol. 71r. La dotación de estos maitines fue tratada en las reuniones capitulares del 1 y el 26 de agosto de 1636; véase ACCMM, AC 9, fols. 167r y 171v.

[21] Un acuerdo capitular de 1660 menciona la necesidad de que los músicos acudan a la sala capitular "a pasar" los villancicos de San Pedro; ACCMM, AC 13, fols. 109v-410r, 14 de junio de 1660.

[22] El ceremonial de la Catedral de México de 1750 indica, en cambio, que la fundación de Esquivel establecía una suma total de 300 pesos; véase ACCMM, Ordo, Libro 2, "Diario manual de lo que en esta Santa Yglesia Cathedral Metropolitana de México, se practica y observa en su altar, choro y demás que es debido hacer en todos y en cada uno de los días del año" (1751), fol. 145v.

[23] ACCMM, Aniversarios, Libro 2, "Diversas fundaciones de misa…", fol. 69r.

[24] ACCMM, Aniversarios, Libro 2, "Diversas fundaciones de misa…", fols. 82r-99r.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020

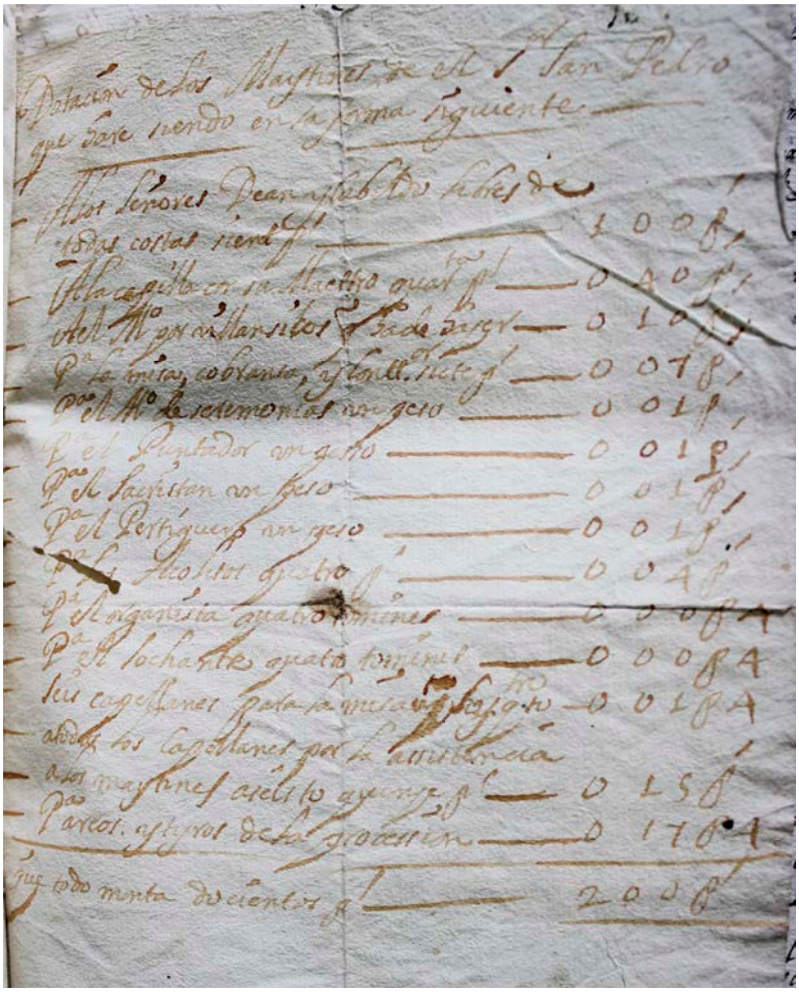


Figura 27.2: Distribución del gasto para la celebración de los maitines de San Pedro fundados por Antonio de Esquivel Castañeda en 1636. México, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano, Aniversarios, Libro 2, "Diversas fundaciones de misas y aniversarios…", hoja volante encuadernada y numerada como fol. 70r. Reproducido con autorización del Cabildo Catedral Metropolitano de México.

calendario anual, con calidad "de primera clase, con octava y de puntos"[25]. En correspondencia con su centralidad dentro del ceremonial catedralicio, pronto se instauró la costumbre de imprimir pliegos con los textos cantados, en la que Salazar y sus antecesores estuvieron activamente involucrados, gestionando los permisos correspondientes para la impresión de los letras (Figura 27.3). La primera referencia alusiva a la impresión de pliegos para esta festividad data de 1644[26], si bien el primer juego conservado (citado por antiguos bibliófilos pero en paradero desconocido hoy) data de 1654[27].

[25] ACCMM, Ordo, Libro 2, "Diario manual…", fols. 87r-v y 144v-145v. Para un análisis literario de los villancicos de San Pedro, véase Krutitskaya, Anastasia. *Villancicos que se cantaron en la catedral de México (1639-1729).* México, Universidad Nacional Autónoma de México-ENES Morelia, 2018, pp. 302-325.

[26] ACCMM, AC 10, fol. 373v, 21 de junio de 1644.

[27] Saldívar, Gabriel. *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*. 2 vols. México, CENIDIM, 1991-1992, vol. 1, p. 58.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020

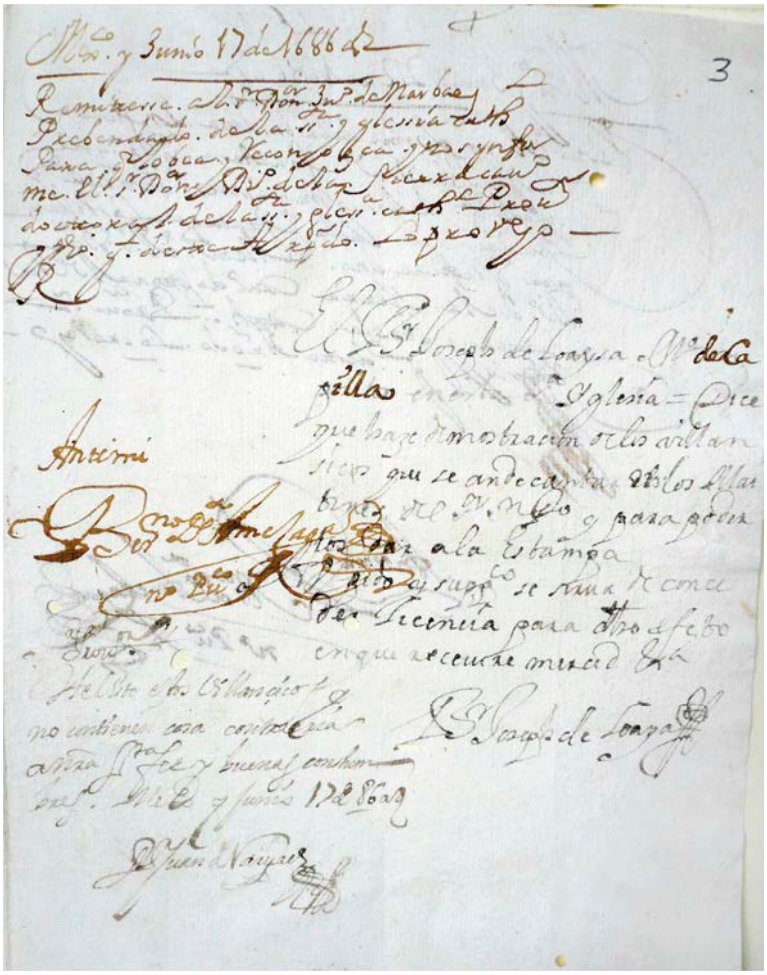


Figura 27.3: Solicitud de permiso de José de Agurto Loaysa para la impresión de los villancicos a San Pedro el 17 de junio de 1686. México, Archivo General de la Nación, Indiferente Virreinal, Clero regular y secular, exp. 10, caja 5621, fol. 3r (Foto: los autores).

Musicalmente, el villancico no ofrece sorpresas y se encuadra a la perfección dentro del estilo que Salazar exhibe en otros de sus especímenes conocidos en torno a 1700: notación mensural de proporción menor o *proporcioncilla*, composición monocoral con acompañamiento instrumental, progresiones armónicas típicas (reflejo de una asentada escritura tonal frente a la modal, en el cambio a la *seconda pratica* que se fue operando a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII en la Catedral Metropolitana), forma estandarizada de estribillo y coplas, ausencia de cambios de mensuración o de plantilla entre secciones, un estribillo más contrapuntístico y teatral que la copla, rigurosamente homofónica, y un uso comedido de alteraciones accidentales, utilizadas siempre con propósitos retóricos. Si el dolor que castiga a Pedro los dos primeros versos del estribillo se representa musicalmente por medio de movimientos melódicos descendentes y notas de paso alteradas que generan un cambio de color armónico, el "rigor" del último verso se muestra por medio de figuras rítmicas de valor largo que evolucionan por medio de saltos. Las coplas son netamente silábicas y el conjunto de la obra, dentro

Universidad Internacional de Andalucía, 2020

de su enorme economía de medios y limpieza de líneas, resulta sumamente eficaz y cumple el ideal retórico para el que fue concebida: enseñar, conmover y deleitar.

Un músico dotado de fina sensibilidad como Ponce inmediatamente comprendió esta miniatura, y en su transcripción reforzó aun más su expresividad añadiendo numerosas indicaciones dinámicas que concentró en el estribillo, en particular reguladores, un *forte* al comienzo y un *pianissimo* al comienzo del tercer verso. El cotejo con el original permite constatar que Ponce no añadió elementos al contrapunto vocal del villancico ni realizó transporte alguno (tan solo actualizó a Fa en 4ª la clave del bajo 2º, que en el original estaba escrito en Do en 4ª) y que mantuvo la nomenclatura de las voces tal y como figuraban en la copia de 1701; asimismo, resulta evidente que la indicación "Muy despacio", que a simple vista pudiera parecer una licencia expresiva añadida por el maestro zacatecano, en realidad ya estaba en la versión primigenia de Salazar. Se trata, en todo caso, de una visión de Salazar actualizada al gusto de la época de Ponce (quien a su vez bebía de los códigos interpretativos del siglo XIX) y que recuerda las "versiones expresivas" que Falla realizaría de la polifonía de Victoria a partir de 1932[28].

Todas las cualidades musicales de Salazar son suficientes para llamar la atención de un intérprete o un compositor cualquiera, más aún a inicios del siglo XXI, donde la musicología ha desarrollado una bibliografía abundante, particularmente en lo que respecta al periodo virreinal tanto americano como específicamente mexicano. Pero a inicios del siglo XX, la musicología estaba en ciernes como disciplina y México, que no terminaba aún con sus procesos revolucionarios, había transitado por un siglo XIX marcado por conflictos que supusieron una ruptura con las formas de creación musical del pasado virreinal. La pregunta subyacente, entonces, es ¿por qué Ponce hace una transcripción de una obra de Antonio de Salazar, en lo que parece adelantarse a los intereses que tendrán años más tarde Gabriel Saldívar (1909-1980), Jesús Estrada (1898-1980), Miguel Bernal Jiménez (1910-1956) y Robert Stevenson (1916-2012), ya representantes –en particular el último– de una práctica musicológica profesional y especializada?[29] *¡Ay, qué dolor!* constituye, además, un misterio dentro de la historiografía ponciana pues ni Pablo Cas-

[28] Torres Clemente, Elena. "Tomás Luis de Victoria reinventado por Manuel de Falla: homenajes, recreaciones y versiones expresivas". *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies.* Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol (eds.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2013, pp. 523-545, pp. 541-545.

[29] Los trabajos musicológicos de Saldívar y Bernal se remontan a la década de 1930; los de Estrada, a mediados de 1940, y los de Stevenson al año 1950. En el Fondo Reservado de la Biblioteca Cuicamatini de la FaM-UNAM se conservan, sin signatura, cinco volúmenes con transcripciones inéditas de Jesús Estrada. El repertorio transcrito por Estrada incluía villancicos de Sumaya (vol. 1) y Salazar (vol. 2), magníficats de Hernando Franco (vol. 3) y Francisco López Capillas (vol. 4) y una selección de villancicos anónimos (vol. 5); algunas de estas transcripciones están fechadas en 1969, 1970 y 1977 y muchas de ellas presentan armonizaciones para órgano y acompañamientos orquestales del propio Estrada. Entre estos papeles hay transcripciones de dieciocho de las piezas del Fondo Estrada, un fondo de villancicos mexicanos procedente de la Catedral Metropolitana; véase Marín López, Javier. "Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (1689-1812): el Fondo Estrada de la Catedral de México". *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas (eds.). Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 311-357. Las partituras del Fondo han sido recatalogadas por Enríquez, Lucero; Davies, Drew Edward; y Cherñavsky; Analía. *Catálogo de papeles de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Volumen I. Villancicos y cantadas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014; y están accesibles en el sitio web de Musicat: *Catálogo de los papeles y libros de música del archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México. Proyecto Musicat-ADABI*, <http://www.musicat.unam.mx/nuevo/adabi.html> [consulta 25-09-2018].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020

tellanos[30], ni Ricardo Miranda[31], ni Jorge Barrón[32] hablan de esta pieza en sus respectivas monografías sobre el compositor. Tan solo aluden brevemente a ella Emilio Díaz Cervantes y Dolly R. de Díaz en su libro *Ponce, genio de México: vida y época (1882-1948)*, donde un solitario párrafo ubica esta transcripción en torno a 1924, año en que Antonio, el hermano de Manuel María que era fraile franciscano y profesó con el nombre Antonio de Santa Rosa de Lima, llegó a la Ciudad de México y posibilitó a Ponce el acceso a un acervo musical con fondos coloniales, concretamente el de la Catedral Metropolitana:

> Por otro lado, [como consecuencia del viaje de su hermano Antonio] Ponce tuvo oportunidad de conocer la música virreinal guardada en el templo, y pronto hizo una transcripción para coro de una obra del barroco novohispano llamada "Ay Qué Dolor", de 1701, atribuida a Antonio Salazar, quien junto con Ignacio Jerusalén y Manuel de Sumaya, se distinguieron como organistas, compositores y directores de capilla durante los siglo [*sic*] XVII y XVIII[33].

Recientemente el propio Emilio Díaz Cervantes nos ha indicado que este episodio le fue narrado por Carlos Vázquez y su mamá doña Rosita, herederos de Clema Maurel, la esposa de Manuel M. Ponce[34]. Según este testimonio oral, fray Antonio había sido enviado a oficiar misa en la Catedral Metropolitana, donde Manuel María, consultando el repertorio virreinal, se encontró con la obra de Salazar. Quizás nunca conozcamos la razón por la que fray Antonio fue enviado a la Ciudad de México a celebrar la liturgia en la Catedral Metropolitana, pero resulta un interesante ejercicio de "imaginación histórica"[35] tratar de dar razón a ese viaje, porque fue gracias a él, en la convivencia que un músico seglar tuvo con el repertorio religioso de la Catedral Metropolitana, como la obra del barroco novohispano sobrevivió a su posterior desaparición en este archivo y marcó, de alguna manera, el final de un periodo musical en México.

Acaso la visita de fray Antonio fuera debido al Congreso Eucarístico Nacional de México, celebrado en la capital del 6 al 13 de octubre de 1924 con el propósito de fortalecer la imagen de la Iglesia mexicana bajo el mito de la "nación católica", ante los envites del Estado revolucionario[36]. Los fastos de este congreso, imbuidos por un clima de cruzada, estuvieron dotados de una fuerte simbología e incluían, desde luego, música de la tradición católica preconciliar (un evento de esta naturaleza hoy o la visita del Sumo Pontífice expondrían el deterioro que la tradición musical de la Iglesia de Roma ha padecido desde el Concilio Vaticano II). Y es que entonces, y desde finales del siglo XIX, existía un interés en el seno de la Iglesia por mantener viva la enorme tradición musical que dio forma, a través de los siglos, a las liturgias y celebraciones del credo romano, formando parte de su evolución. Este interés cristalizó en la reforma de la música sagrada que supuso el *Motu Proprio* "*Tra le sollecitudini*" decretado

---

30 Castellanos, Pablo. *Manuel M. Ponce*. Recopilación y revisión de Paolo Mello [Textos de Humanidades, 32]. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Coordinación Cultural, 1982.

31 Miranda, R. *Manuel M. Ponce…*

32 Barrón, J. *Manuel María Ponce…*

33 Díaz Cervantes, Emilio; y Díaz, Dolly R. de. *Ponce, genio de México: vida y época (1882-1948)*. 2 vols. Durango, Secretaría de Educación, Cultura y Deporte, 1998, vol. 2, p. 187. La fuente de dicha información no aparece explicitada.

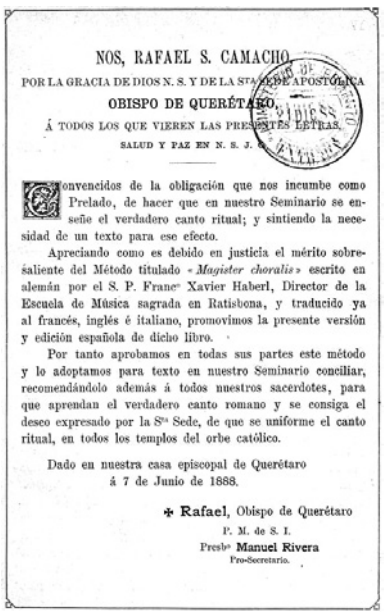
34 Correo electrónico de Emilio Díaz Cervantes a Raúl Zambrano, 19 de julio de 2019.

35 El concepto está tomado del título de la conocida antología de ensayos de Treitler, Leo. *Music and the Historical Imagination*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989.

36 Para perpetuar la memoria de este evento se publicó al año siguiente un álbum con el programa de actos, los discursos de las autoridades eclesiásticas y un imponente aparato gráfico con imágenes de las ceremonias, las comisiones organizadoras, las distintas delegaciones eclesiásticas, las masas católicas congregadas y la riqueza del patrimonio arquitectónico de la Iglesia mexicana en sus distintas diócesis. Un examen detallado de lo contenido en este *Álbum* y sus implicaciones excede los límites de la presente contribución. Véase *Álbum Oficial del Congreso Eucarístico Nacional de México.* México, Talleres Tipográficos de los señores Gurza y Mijares, 1925. 312 pp. sin numerar.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020

por el papa Pío X en 1903[37]. Si bien su aplicación al caso mexicano está por estudiar, sabemos que bastantes décadas antes, en 1864, el arzobispo de México Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos impulsó una importante reforma de la música en su arquidiócesis[38]. En gran medida como consecuencia de ella, varias catedrales mexicanas publicaron en los años siguientes cartillas de coro, y el protonotario apostólico y canónigo de la Catedral de Guadalajara Rafael S. Camacho preparó una *Disertación sobre la importancia del canto gregoriano* que dio a la imprenta en 1878[39]. Una vez ascendido como mitrado de Querétaro, Camacho impulsó la primera traducción castellana del *Magister choralis* (1889; Figura 27.4)[40] de Franz Xaver Haberl, el primer editor de las obras completas de Palestrina; tres años después, Camacho fundó la Escuela de Música Sacra de la Diócesis de Querétaro con su correspondiente Orfeón, asignando su dirección a dos clérigos queretanos formados con Haberl en Ratisbona, epicentro del cecilianismo alemán: José Guadalupe Velázquez y Agustín González[41].



NOS, RAFAEL S. CAMACHO

POR LA GRACIA DE DIOS N. S. Y DE LA STA. SEDE APOSTÓLICA

OBISPO DE QUERÉTARO,

Á TODOS LOS QUE VIEREN LAS PRESENTES LETRAS,

SALUD Y PAZ EN N. S. J. C.

Convencidos de la obligación que nos incumbe como Prelado, de hacer que en nuestro Seminario se enseñe el verdadero canto ritual; y sintiendo la necesidad de un texto para ese efecto.

Apreciando como es debido en justicia el mérito sobresaliente del Método titulado «*Magister choralis*» escrito en alemán por el S. P. Franc° Xavier Haberl, Director de la Escuela de Música sagrada en Ratisbona, y traducido ya al francés, inglés é italiano, promovimos la presente versión y edición española de dicho libro.

Por tanto aprobamos en todas sus partes este método y lo adoptamos para texto en nuestro Seminario conciliar, recomendándolo además á todos nuestros sacerdotes, para que aprendan el verdadero canto romano y se consiga el deseo expresado por la S^ta Sede, de que se uniforme el canto ritual, en todos los templos del orbe católico.

Dado en nuestra casa episcopal de Querétaro
á 7 de Junio de 1888.

✠ **Rafael**, Obispo de Querétaro
P. M. de S. I.
Presb° **Manuel Rivera**
Pro-Secretario.

Figura 27.4: Aprobación del obispo de Querétaro, Rafael S. Camacho, de la primera edición castellana del *Magister choralis* de Franz Xaver Haberl (Ratisbona, Federico Pustef, 1889), p. [III].

[37] Véase la versión castellana del edicto en la web de la Santa Sede en Pío X. *Tra le sollecitudini (sobre la música sagrada)*. Ciudad del Vaticano, 1903, <http://w2.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html> [consulta 27-09-2018]. Un interesante estudio que podría servir como modelo y comparativa es el de la arquidiócesis de Sevilla, analizado por López Fernández, Miguel. *La aplicación del "motu proprio" sobre música sagrada de Pío X en la archidiócesis de Sevilla (1903-1910): gestión institucional y conflictos identitarios.* Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2014, <https://digibug.ugr.es/handle/10481/34643> [consulta 27-09-2018].

[38] Romero, Jesús C. "Antecedente mexicano a la Reforma de la Música Religiosa, acordada por S. S. Pío X". *Carnet Musical*, X, 131 (México, enero de 1956), pp. 32-33.

[39] Camacho, Rafael S. *Disertación sobre la importancia del canto gregoriano.* Guadalajara, Antigua Imprenta de Rodríguez, 1878.

[40] Haberl, Franz Xaver. *Magister choralis. Manual teórico práctico de canto Gregoriano según las melodías auténticas propuestas por la Santa Sede y la S. Congregación de Ritos escrito en alemán […] Primera versión española conforme con la original y enriquecida con las adiciones de la nueva colición [*sic*] italiana*. Ratisbona, Casa editorial de Federico Pustef, 1889.

[41] El organista, compositor y director Agustín González (1864-1927) se formó en Ratisbona desde 1887, mientras que José Guadalupe Velázquez (1856-1920) fue enviado igualmente a Europa, primero a Roma y luego a Ratisbona, donde ayudó a Haberl con la traducción del *Magister choralis*. Tras regresar a México, ambos desarrollaron casi toda su labor musical en la Escuela de Música Sacra de la Diócesis de Querétaro; véase Pareyón, Gabriel. "González (Medina), Agustín" y "Velázquez (Pedraza), José Guadalupe". *Diccionario enciclopédico de la música en México*. 2 vols. México, Universidad Panamericana, 2006, vol. 1, p. 440, y vol. 2, pp. 1082-1083, respectivamente.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020

En su libro *El folklore y la música mexicana*, finalizado en 1925, Rubén M. Campos describía la importancia generalizada de la música eclesiástica en México, confirmando la vigencia que todavía en ese momento tenían las instituciones religiosas responsables de su ejercicio, en especial la escuela queretana, así como la participación de su director Agustín González en el Congreso Eucarístico Nacional de México de 1924:

> La música de iglesia es de una vasta trascendencia en el cultivo del gusto musical de nuestro pueblo […][42].
> La influencia de la Escuela de Música Sagrada se ha sostenido hasta hoy, pues en ocasión del Congreso Eucarístico vino todo el personal de Querétaro y cantó en la Catedral de México la Misa llamada "del Papa Marcello," de Palestrina, de entre numerosas obras maestras del arte musical religioso, cantadas bajo la dirección del maestro González con general aprobación, por lo que fue invitado por la Secretaría de Educación a quedarse en México, donde se halla actualmente impartiendo la enseñanza popular de armonía, contrapunto y fuga, adscrito al Departamento de Bellas Artes. (Ya en prensa este libro, don Agustín González ha muerto en Querétaro el 17 de agosto de 1927, dejando una memoria venerada y un lugar vacío difícil de llenar. In memoriam.)
> Dos centros importantes de ejecución constante de música sacra de primer orden son la Catedral de Guadalajara y la Catedral de Morelia […] En otras catedrales también se ejecuta música cuidadosamente estudiada, y puede decirse que hoy está generalizada la música sacra, al menos en catedrales y basílicas […][43].

En esta narración es digno de hacer notar no solo el peso que en esa época guardaba la Escuela de Música Sacra de Querétaro, a más de un cuarto de siglo de su fundación, sino también la importancia que para la Secretaría de Educación, en su Departamento de Bellas Artes, tiene todavía esta tradición. En el México de 1924, la alta cultura musical está todavía en manos de las instituciones eclesiásticas, como lo ratifica el Primer Congreso Eucarístico Nacional. El programa, descrito con todo lujo de detalle en el *Álbum*, incluyó numerosas actividades y encuentros, multitudinarias celebraciones estrictamente religiosas (Figura 27.5), asambleas solemnes, concursos (uno de ellos para la composición de música y texto del himno oficial del congreso) y sesiones de estudio celebradas en la Catedral Metropolitana, el Teatro Narcissus (entonces en construcción), la Basílica de Guadalupe y otros templos y espacios capitalinos. La música interpretada corrió a cargo de dos orfeones: uno integrado por niños de los colegios de la capital, bajo la dirección del benedictino Carlos Azcárate; y otro formado fundamentalmente por cantantes de Querétaro y Morelia aunque con refuerzos de otros músicos de la República, y llamado por ello Orfeón Nacional, bajo la dirección de Agustín González (con los presbíteros Cirilo Conejo Roldán y Amado Pardavé como asistentes)[44]. Junto a obras de canto gregoriano, se interpretaron piezas polifónicas de autores de diversas épocas y naciones que fueron objeto de "restauración" a lo largo del siglo XIX: polifonistas contrarreformistas como Pierluigi da Palestrina (1525-1594) con la canónica *Misa del Papa Marcelo* de la que habló Campos, Tomás Luis de Victoria (*ca.* 1548-1611) y Orazio Vecchi (1550-1605), junto a una figura paradigmática como Johann Sebastian Bach (1685-1750) y representantes del movimiento cecilianista tanto germano, con Josef Rheinberger (1839-1901) y Max Filke (1855-1911), como mexicano, en la figura del propio González[45].

---

[42] Campos, Rubén M. *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925).* México, Secretaría de Educación Pública, 1928, p. 191.

[43] Campos, R. M. *El folklore…*, p. 196.

[44] *Álbum Oficial del Congreso Eucarístico Nacional…*, s.p. Según se hace constar en el propio *Álbum*, Pardavé era fundador y director de la Academia de Música Juan Luis de Palestrina; esta institución se creó en 1929 con el propósito de formar a músicos con arreglo a las nuevas exigencias de la música sacra reformada.

[45] Sobre los procesos de recuperación de Palestrina, Victoria y Bach en el siglo XIX, véanse Kirsch, Winfried. *Palestrina und*

Universidad Internacional de Andalucía, 2020

Figura 27.5: Solemne misa pontifical en la Catedral de México, dentro del Congreso Eucarístico Nacional de México, 6-13 de octubre de 1924. *Álbum Oficial del Congreso Eucarístico Nacional…*, s.p.

Es de llamar la atención que todo el repertorio estaba compuesto por textos latinos, si bien una velada en el Teatro Olimpia acogió un "gran concierto" a cargo del Orfeón de la Academia J. S. Bach dirigido por el maestro Carlos de Castillo, en cuya tercera parte se representó el auto sacramental *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz con música expresamente compuesta por Juan D. Tercero[46]. Roma parece seguir siendo el ideal musical, hecho que deja sentir un costado conservador que creció en el seno de la Iglesia a lo largo del siglo XIX (y que provocará, años más tarde, el Concilio Vaticano II), alejándose de la postura progresista que, en los siglos XVI, XVII y XVIII, había permitido la inclusión del noble y maleable villancico, con las lenguas de los nuevos bautizados. Desde luego no está en el programa el *¡Ay, qué dolor!* de Salazar, ni tampoco el nombre de fray Antonio, aunque consta la recepción y participación de delegaciones de todas las provincias eclesiásticas mexicanas, incluida la de Aguascalientes –que llegó formando parte de la Provincia de Guadalajara– presidida por su obispo Ignacio Valdespino[47]. En cualquier caso, todo este retablo histórico permite construir la imagen de un villancico transcrito gracias a la aproximación al archivo de la Catedral Metropolitana que Antonio ofrece a su hermano Manuel María y allí, en medio de una enorme influencia de los repertorios latinos, se encuentra con Antonio de Salazar,

die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert. 3 vols. Ratisbona, Gustav Bosse Verlag, 1989-1999; los estudios historiográficos de Tess Knighton, Cristina Urchueguía, Manuel Sancho y Alfonso de Vicente en Suárez-Pajares, Javier; y Sol, Manuel del (eds.). *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies.* Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2013; y Carreras, Juan José. "De fragmentos y huellas: la imagen de Bach a través de los documentos". *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y su obra*. Madrid, Alianza, 2001, pp. 9-42.

[46] *Álbum Oficial del Congreso Eucarístico Nacional…*, s.p.

[47] Otra hipótesis plausible de la visita del fraile franciscano Antonio a su hermano Manuel María, a la Ciudad de México en 1924, podría ser el 400 aniversario de la fundación del primer convento franciscano con la "primera" escuela para educación de los naturales, la famosa Capilla de San José, puesta en marcha por los primeros doce frailes franciscanos llegados a México en 1524, con fray Pedro de Gante a la cabeza.

Universidad Internacional de Andalucía, 2020

que cantaba en lengua vernácula los misterios de la fe, como lo había hecho también Ponce. Sin ser del todo vinculante, era aun posible para un músico formado en la tradición clásica, a principios de la década de 1920 en México, tener contacto y acceso a la música de las capillas virreinales.

Aunque la posibilidad de que el villancico *¡Ay, qué dolor!* haya sido transcrito en el marco del Congreso Eucarístico Nacional sea solo una hipótesis más o menos remota, no faltan testimonios del contacto entre Agustín González y Manuel M. Ponce, que acaso podrían mostrar la relación generacional entre músicos que cultivan los mismos intereses. Se trata del obituario publicado en 1928 en la *Gaceta Musical* (revista fundada y editada por Ponce en París), que la pluma de José D. Frías firma en noviembre de 1927 con ocasión de la muerte acaecida ese año del organista, bajo el título "El maestro músico Agustín González". En este texto, además de hacer el elogio por los talentos de tan notable músico, señala un desinterés que ya a finales de ese año contrasta con lo descrito por Campos y su narración del Congreso de 1924:

> Es criminal que en México no se haya dado cuenta, ni los particulares ni quienes desempeñan puestos públicos, del valor de esa obra de arte realizada por dos maestros [Velázquez y González] que, de haber nacido en otros lugares, serían como fue Perossi en Roma, o como Haller en Alemania, o como Cesar Franck –a pesar de su pobreza honorable– en esta ciudad[48].

En este obituario está el de un México musical que, frente al otro que emerge, ofrece en los eventos de 1924 sus últimos gestos. A partir de ese momento, e impulsado por los ideales de la Revolución, una identidad nacional diferente comenzará a apropiarse de los espacios y recursos destinados al arte y la cultura. Nacionalismo que será por fuerza popular, y a pesar de lo imposible y contradictorio que resulta hacer su definición, ese artificio ideológico rechazará todo lo que en el pasado ofreciera un aire aristocrático –seglar o religioso–, por arcaizante. Tanto la música de salón como la de celebración litúrgica serán dejadas de lado y vistas con desconfianza por su aire conservador, su quietud y su molicie. En esta pérdida, como en toda evolución musical, está implícita la de un patrimonio y, en última instancia, la de una forma cotidiana de belleza. En 1925, Ponce, que forma parte de ese pasado, se irá a París para reformular su lenguaje y estar en contacto con las vanguardias. Ese mismo año, Carlos Chávez comenzará a organizar la nueva vida musical de un país al que regresa Silvestre Revueltas. En 1926 se hará el primer Congreso Nacional de Música, reunión colegiada para establecer el nuevo rumbo musical de un México a cuya historia musical apenas concedían los ideólogos del Congreso de 1926 una existencia de 80 años[49]. En ese año también estalla la sangrienta Guerra cristera, desarrollada en dos fases (1926-1929 y 1934-1938), que tiene en su centro la laicidad del Estado y su educación, con momentos de violento anticlericalismo[50]. Ya para 1927, con Ponce lejos y Agustín González muerto, recuperar una obra como el *¡Ay, qué dolor!* se vuelve menos probable, y no lo será hasta años más tarde, con la segunda guerra

[48] Frías, José D. "El maestro músico Agustín González". *Gaceta Musical* (París), I, 2 (febrero de 1928), p. 43.

[49] Saldívar, G. *Bibliografía mexicana…*, vol. 2, pp. 137-138. A propósito del Congreso Nacional de 1926, véase Miranda, Ricardo. "Del sonido 13 a *L'apprenti sorcier*: *El festín de los enanos* y el primer Congreso Nacional de Música". *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 172-203; y Madrid, Alejandro L. "Los sonidos de la nación, la modernidad y la tradición. El primer Congreso Nacional de Música como cruce de discursos". *Los sonidos de la nación moderna: música, cultura e ideas en el México postrevolucionario, 1920-1930*. La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2008, pp. 115-140. A propósito del tránsito entre modelos de producción de bienes musicales, su organización y relación con los nuevos poderes, véase Saavedra, Leonora. *La música como conocimiento social y comunidad identitaria: México, 1910-1930*. México, Secretaría de Cultura, INBAL y CENIDIM, 2019, pp. 181-195.

[50] Sobre las implicaciones de este conflicto armado, véase la obra clásica de Meyer, Jean. *La cristiada*. 3 vols. México, Siglo XXI, 2005 [1973].

Universidad Internacional de Andalucía, 2020

cristera ya concluida, cuando Bernal Jiménez ya regresado de Roma inicie su labor en Morelia y alcance la dirección de la Escuela Superior de Música Sagrada de la capital michoacana[51].

Y no obstante, a pesar de la profunda religiosidad de Bernal Jiménez y de su admiración y amistad con Ponce, podemos establecer una diferencia entre ambos que los separa en sus trabajos frente al pasado (diferencia que será más notable con Stevenson y todo el movimiento musicológico de renovado interés por el catálogo colonial), al constatar entre ambos un punto de quiebre –como los hay tantos en la historia de la música–, resultado de la metamorfosis que se opera en el país entre 1924 y 1929. Esta escisión vuelve distinto el contacto que Ponce tiene al acceder a la Catedral Metropolitana, del trabajo realizado por Bernal en el archivo del Colegio de Santa Rosa María de Valladolid (Morelia)[52]. La pérdida de la cotidianidad transforma por entero la mirada sobre los papeles y sobre la función que cumplen. Cercanos en su pasión por este repertorio –y no por nada Bernal dedicará su *Cuarteto virreinal* a Ponce en 1937–, su labor no es equiparable, y Bernal tiene que hacer ya un trabajo de restauración[53]. De alguna manera, la versión "expresiva" de Ponce al *¡Ay, qué dolor!* de Salazar refleja los cambios en la vida musical, política y cultural de México y puede ser la metáfora del punto final de una comunión musical cotidiana, orgánica en su ejercicio, natural en su conocimiento. Al mismo tiempo, invita a profundizar en un tema virtualmente desconocido: el desarrollo en México de los sucesivos *revivals* que, al calor de los historicismos de fin de siglo, permitieron la recuperación de repertorios y autores olvidados. ¿Quiénes fueron sus agentes y protagonistas en México, y de qué manera cristalizaron en el "concierto histórico" las prácticas del coleccionismo y las primeras transcripciones y ediciones de música antigua? ¿Cuáles fueron las vías de penetración del repertorio y qué papel tuvo el componente nacionalista, antes y después de la Revolución, en su implementación? La continuada actividad de las capillas musicales en la Nueva España y el México independiente se fue debilitando a lo largo del siglo XIX y tal vez su última resonancia está a inicios del siglo XX; Ponce elabora el eco de lo que ya no existe, algo que creemos estar escuchando y ya se ha ido.

[51] Otra iniciativa ligeramente posterior en el Seminario de Guadalajara fue una interesante edición local de 1948 de los responsorios del Oficio de Semana Santa de Victoria, publicada al cuidado de José Ruiz Medrano, de la que se conserva un ejemplar en el Archivo de Música de la Catedral de Guadalajara, GDL 0239: *Th. Lud. De Victoria. Officium Hebdomadae Sanctae. XVIII responsoria IV vocum eaqualium et insequealium. MCMXLVIII. Edita Seminarii Guadalajarensis. Guadalajara, Xal in Mexico*. Agradecemos esta información a Violeta Paulina Carvajal Ávila.

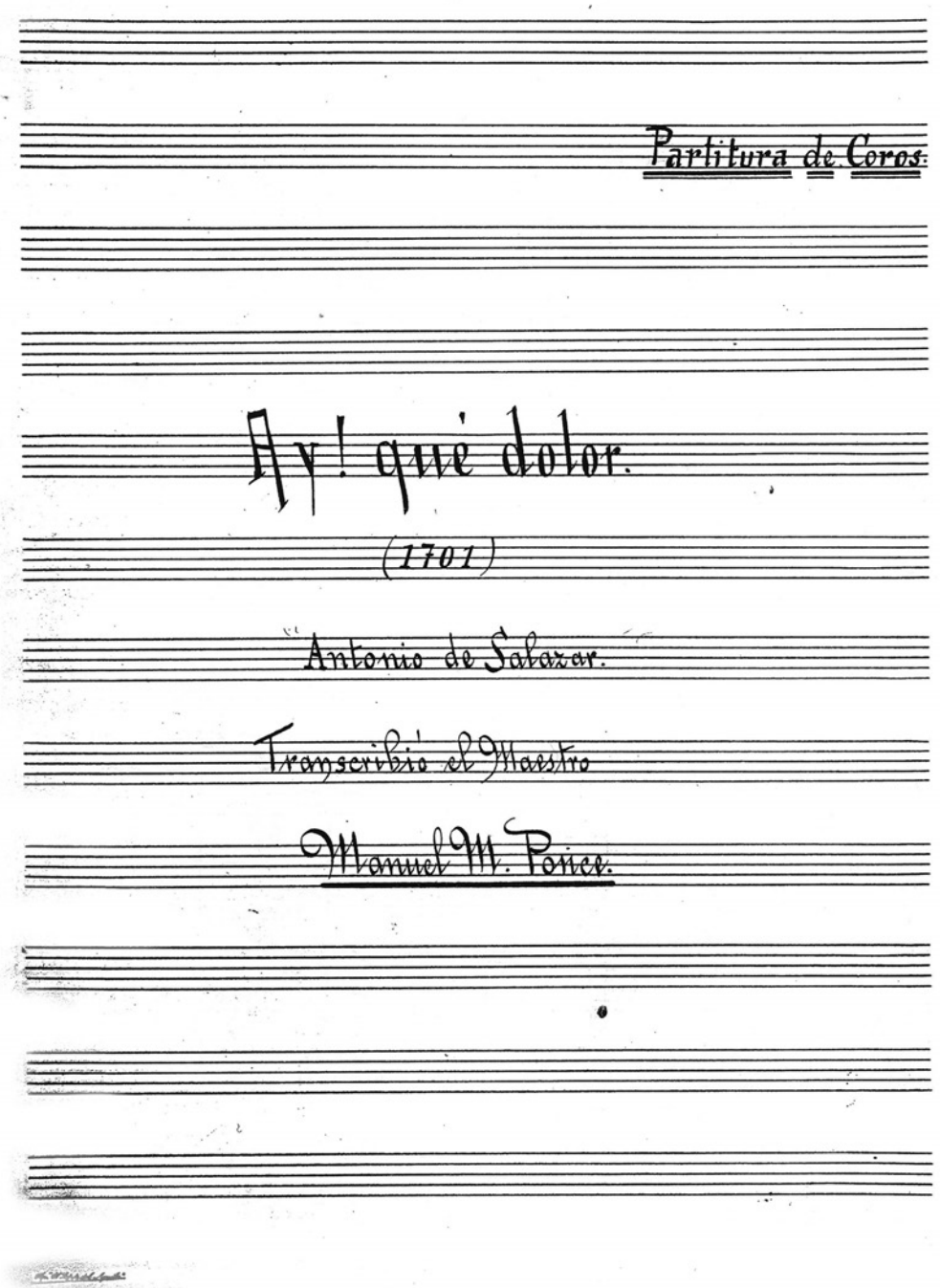
[52] Dicho trabajo dio como primer resultado un concierto el 30 de mayo de 1939 en el Teatro Ocampo de Morelia, bajo la dirección del propio Bernal, y la publicación de su libro *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid. Siglo XVIII. Morelia Colonial*. Morelia, Sociedad de Amigos de la Música y Ediciones de la Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939.

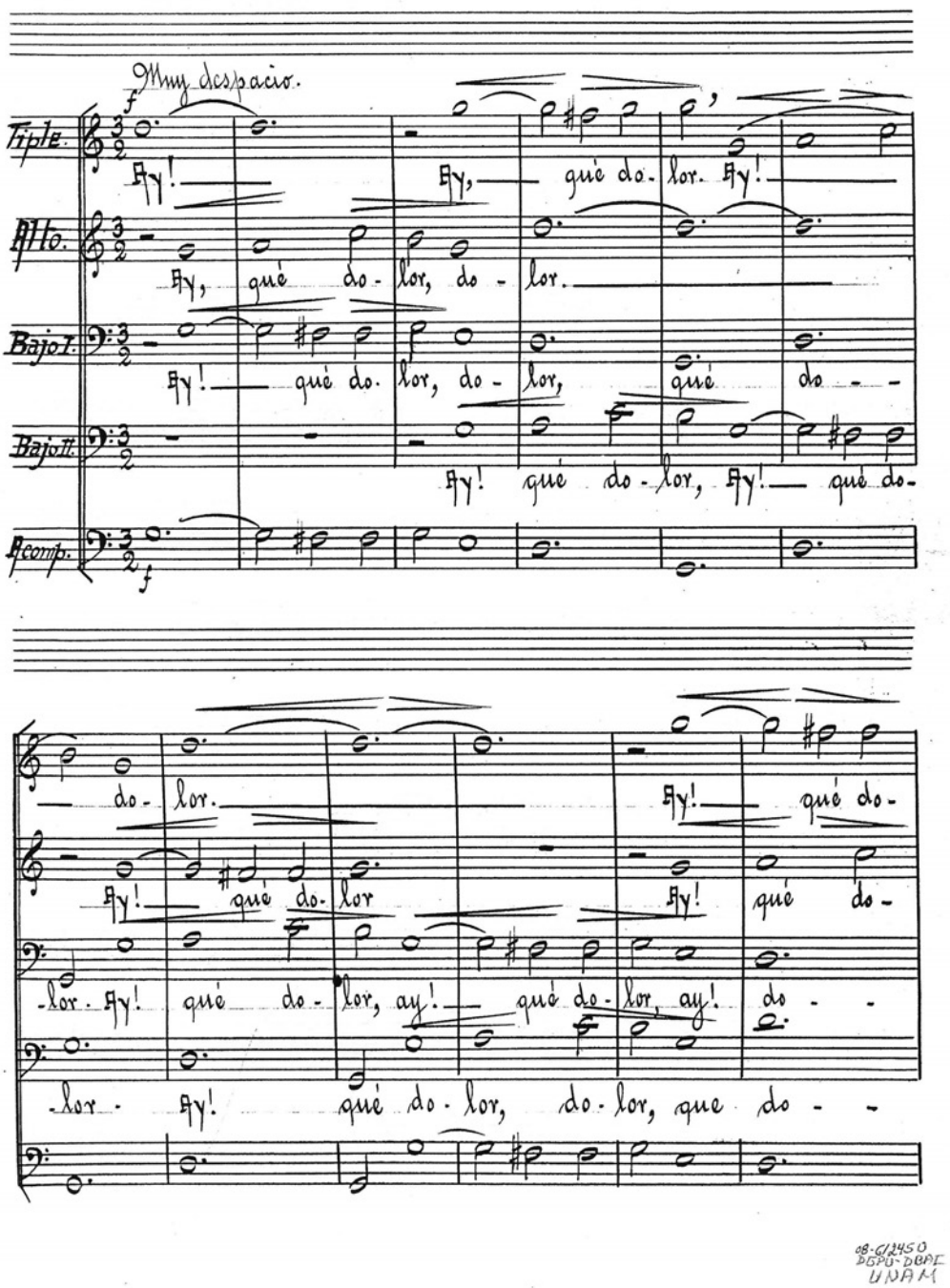
[53] Entre ambas vías se sitúa una tercera opción, y es que la obra religiosa del pasado existe como obra de arte, en el formato de concierto público, y que su vida normal y lógica es hacerla en el presente (con los recursos de la época –uno de ellos la interpretación histórica–), y no en el pasado (con criterios e instrumentos por fuerza anteriores al siglo XIX). Por tanto, el espacio que la musicología genera es para que las obras lo habiten como imagen perfecta del pasado, tratando de preservarlas, sin agregar nada a su intención original (cosa por demás imposible), cargándolas de información adherente para hacer comprensible y dar significado a cada elemento del texto. Ponce (y también Falla) las ubican en su presente, realizan versiones que llamamos expresivas porque son cotidianas, están vivas y naturalmente serán deformadas por todo lo que posee la circunstancia actual que las convoca.

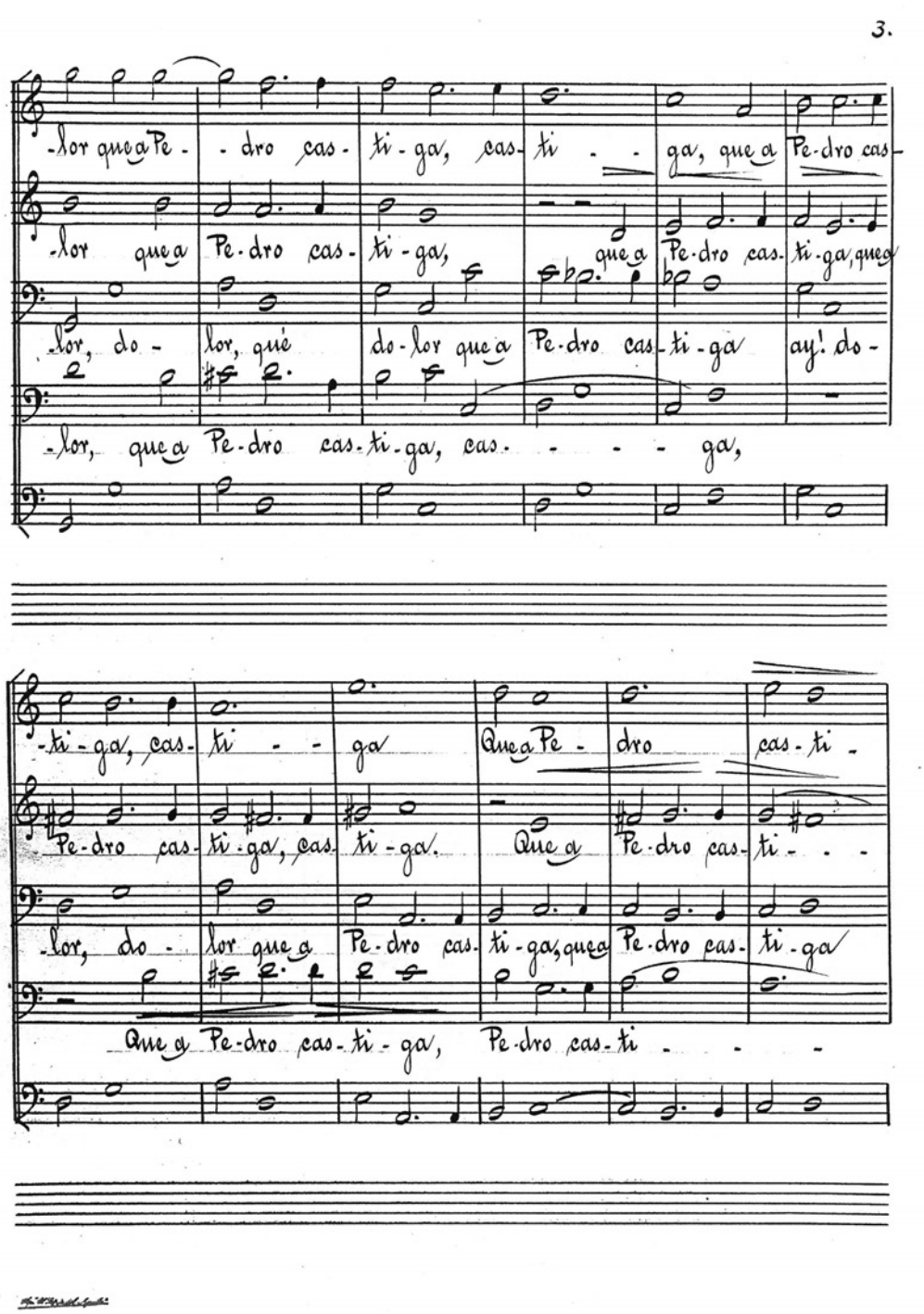
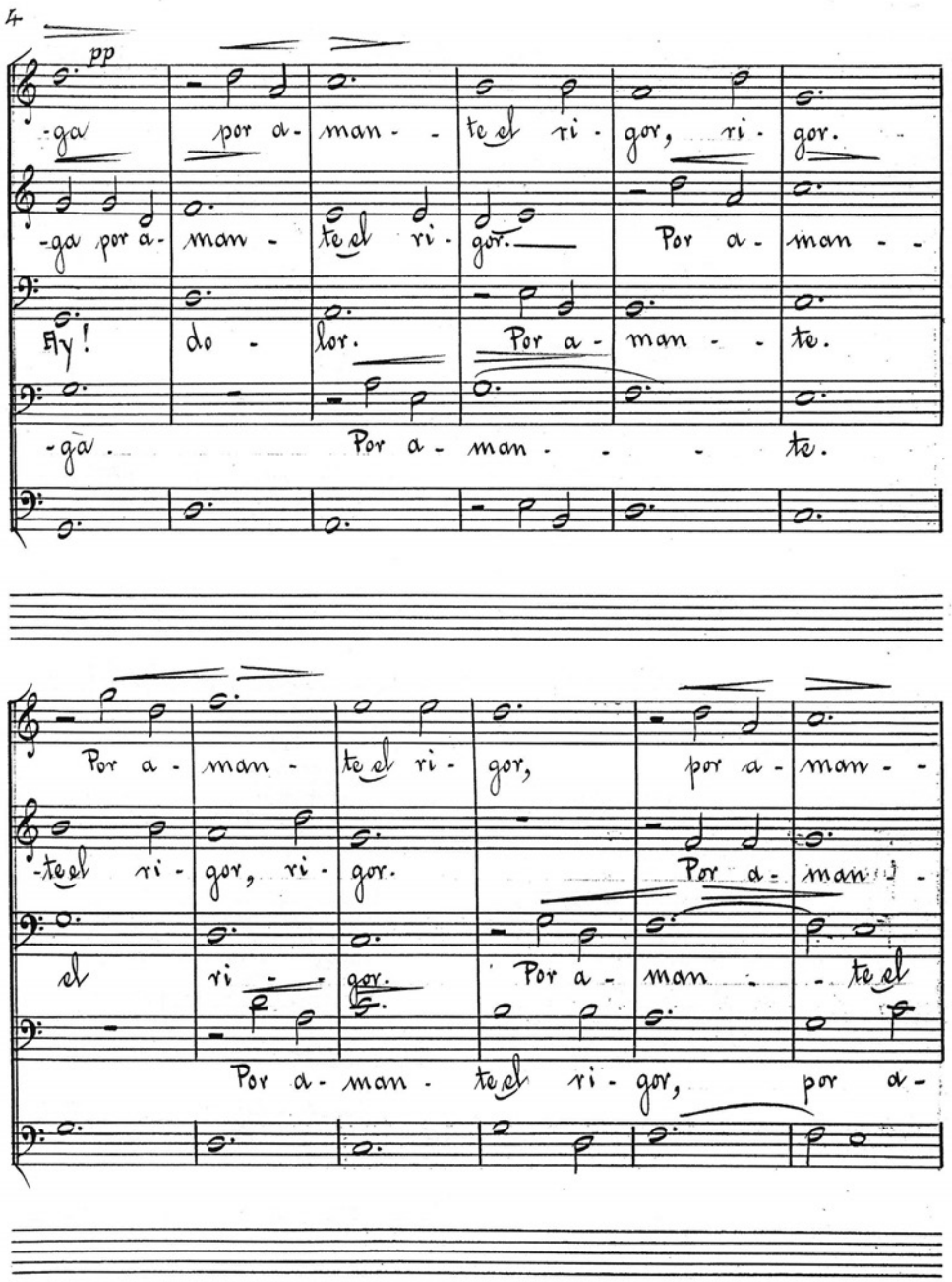
Universidad Internacional de Andalucía, 2020

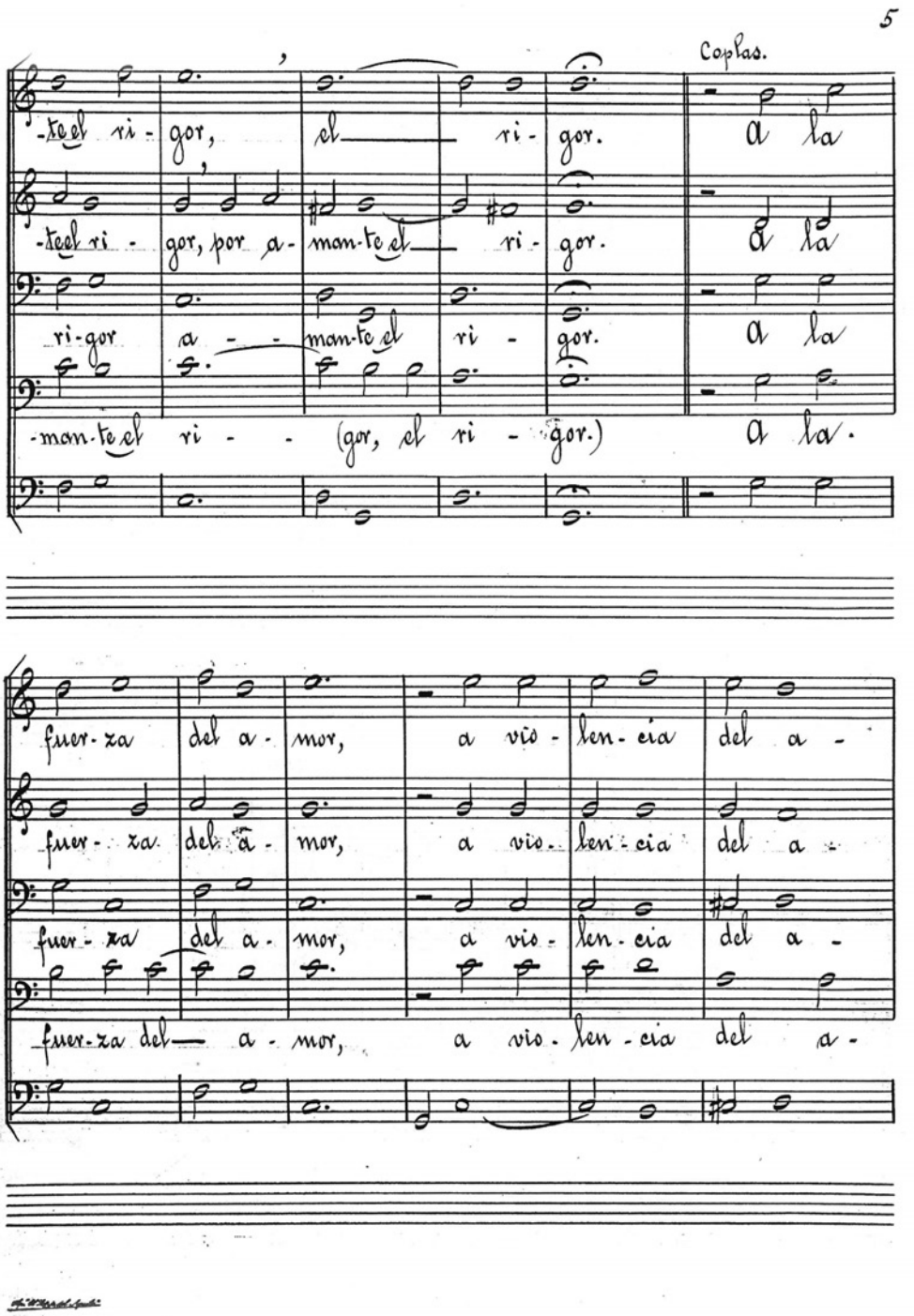
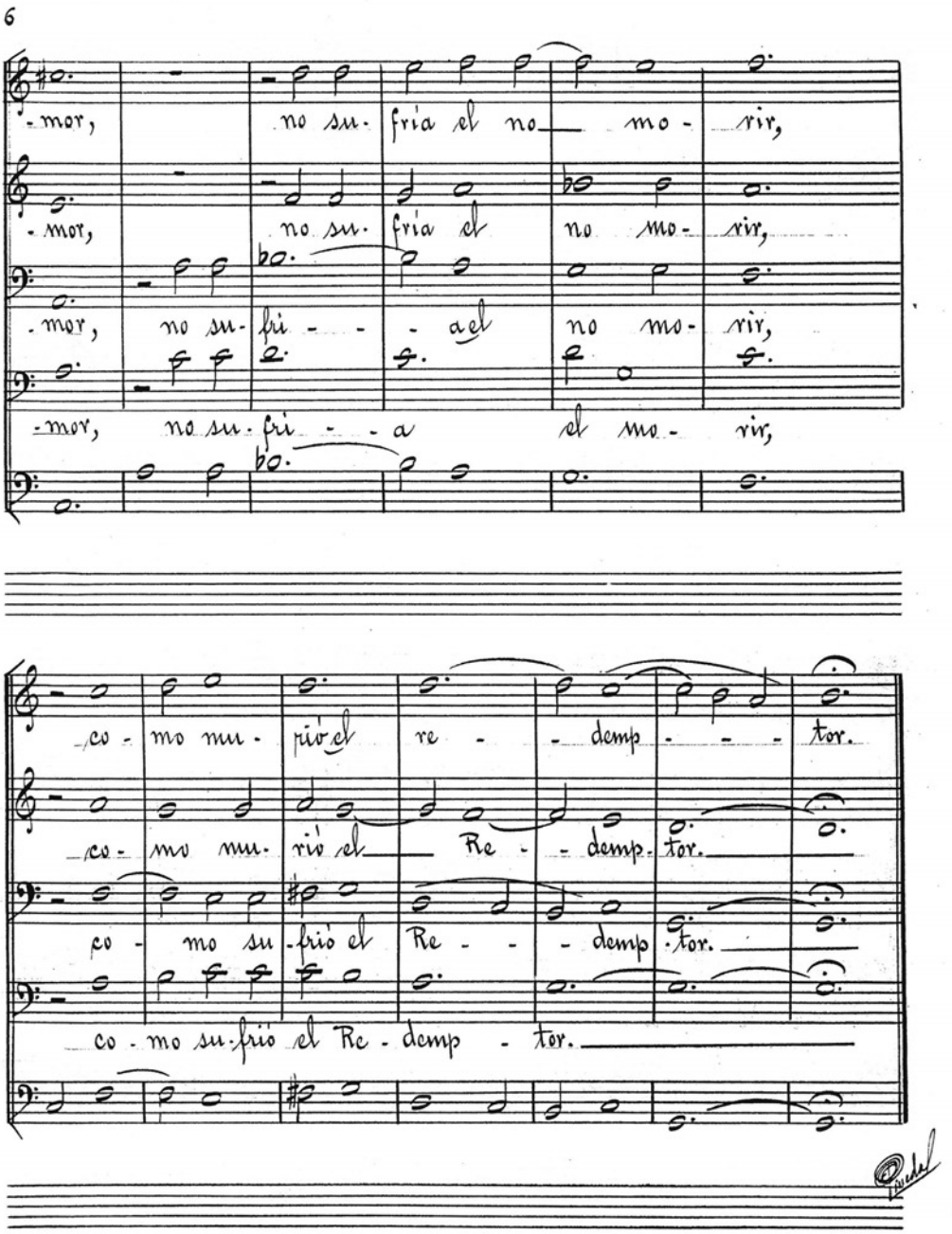
Anexo 27.1: Antonio de Salazar, *¡Ay, qué dolor!* (1701). Transcripción de Manuel M. Ponce

Reproducido con autorización de la Biblioteca Cuicamatini, Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México.



Universidad Internacional de Andalucía, 2020

08-6/2450
DGPU-DGAE
UNAM

Universidad Internacional de Andalucía, 2020

Universidad Internacional de Andalucía, 2020

08-612450
DGT-O-EPAC
INAEM

Universidad Internacional de Andalucía, 2020

Universidad Internacional de Andalucía, 2020

68-612450
NEGU-DBAL

Universidad Internacional de Andalucía, 2020